

## Les histoires tragiques

TIBOR FABINY  
Szeged

JENŐ U. NÉMETH  
Szeged

A quoi tient la soif d'histoires tragiques et de tragédies qui se manifeste si massivement au cours de la seconde moitié du seizième siècle et au début du dix-septième? C'est toute la mentalité de l'époque qu'il faudrait interroger, avec ses contradictions, analysées plus haut, entre renforcement de l'autorité et essor de l'individu, entre doute et confiance, entre désir de paix et volonté de conquête, entre science et vision théologique, entre beauté liée au bien et beauté formelle. Au lieu de chercher sur le plan culturel une réponse qui serait forcément simplificatrice, acceptons d'avance que la littérature des histoires tragiques puisse être envisagée, non comme le simple reflet de la situation spirituelle de l'époque, ou comme réponse à ses aspirations, mais plutôt comme évocation, surcompensation, fuite dans l'extrême. Une telle lecture ne serait pas si infidèle à l'esprit du maniérisme. En outre, elle prendrait pour acquis le hiatus qui sous l'étiquette de « crise de la Renaissance » signale la distance qui s'est creusée entre un univers où tout se correspondait et celui dont les forces déterminantes peuvent écraser le plus moral ou le plus beau des êtres.

### Histoire, histoires, tragédie

Au sein du christianisme, le temps et l'histoire ont toujours eu une fonction déterminante. Ainsi la tragédie shakespearienne par exemple n'est pas issue simplement de la lignée de Sénèque: tout en s'essayant dans les genres traditionnels, Shakespeare se tourna surtout vers l'histoire de son pays: la plupart de ses drames historiques furent écrits avant ses grandes tragédies. La différence entre les premiers et les derniers s'estompée même souvent (c'est le cas de *Richard III* par exemple), et le temps condensé des tragédies dérive du temps narratif-épique des drames. L'œuvre de Shakespeare illustre ainsi les liens étroits qui unissent la tragédie au temps et à l'histoire, liens exigés par le genre lui-même. Bien que la distinction de la tragédie et de la comédie, sur la base de leurs relations à l'histoire, ne figure pas encore dans la *Poétique* d'Aristote, à partir du IV<sup>e</sup> siècle se répandit l'opinion d'Aelius Donatus (alias: Evanthius) qui fut généralement acceptée et selon laquelle la comédie suit une histoire inventée, tandis que la tragédie puise son sujet dans l'histoire réelle. «Omnia comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide perditur».

“Les histoires tragiques” (co-author with Jenő U.Németh), in:  
*L'Époque de la Renaissance (1400–1600) A Comparative History of Literatures in European Languages. Tome Iv: Crises et Essors Nouveaux (1560–1610)* Directeurs: Tibor Klaniczay, Eva Kushner, Paul Chavy, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia, 2000. pp. 579–595.

Les tragédies narratives : survie de la tradition «*de casibus*»

Les liens avec le temps et l'histoire exigés par le genre répondent aussi à certains traits de la culture européenne issue du christianisme, sur le tronc duquel s'était épanouie la Renaissance. C'est pourquoi il est souhaitable d'examiner la tragédie *dramatique* de la Renaissance non comme un phénomène isolé, indépendant des précédents médiévaux, mais comme une continuation, entre autres, de la tragédie *narrative* du Moyen Âge. A l'encontre d'une idée répandue, selon laquelle le Moyen Âge aurait ignoré le genre tragique, il nous faut souligner l'existence d'une longue tradition médiévale qui tendait à consigner, dans divers recueils, les paradigmes des événements et des histoires tragiques. Depuis l'œuvre de Williard Farnham, on comprend mieux comment les tragédies narratives du Moyen Âge ont déterminé, de façon décisive, l'évolution des tragédies dramatiques de la Renaissance. Dans son *De Consolatione Philosophiae*, Boèce (+525) attribue les tragédies surtout à l'incertitude ou au caprice de la Fortune, mais n'exclut pas la responsabilité de l'individu parmi les causes qui l'abattent. Boèce subit l'influence de Boèce en écrivant, vers la fin de sa vie, son *De Casibus Virorum Illustrium* (1363–1364), beaucoup plus lu de son temps que le *Décameron*. Le *De Casibus* relate, en prose, des histoires, véritables tragédies narratives, sur la grandeur et la chute des monarques et des princes. La critique a pris l'habitude de nommer, d'après l'œuvre de Boccace, «*tradition de casibus*» celle des tragédies narratives du Moyen Âge. Les œuvres de Boèce et de Boccace ont particulièrement influencé la littérature anglaise du Moyen Âge tardif, primordialement Geoffrey Chaucer et John Lydgate. Dans les *Canterbury Tales*, «*The Monk's Tale*» réunit dix-huit tragédies, conformément à la tradition *de casibus*, et le narrateur lui-même définit la tragédie comme une «*storie*», une histoire :

Tragedie is to seyn a certain storie,  
As olde bokes maken us memorie,  
Of him that stood in greet prosperitee,  
And is y-fallen out of heigh degree  
Into miserie, and endeth wrechedly.

Au début des années 1400, John Lydgate fit une version anglaise de l'œuvre de Boccace; il l'intitula *Fall of Princes*, et y réunit, pour l'instruction du lecteur, des cas, des types, des *exempla* de chutes tragiques. Cette tradition fut continuée au XVI<sup>e</sup> siècle par le recueil du *Mirror for Magistrates*, qui parut pour la première fois en 1559 sous ce titre : «*Wherein may be seen by example of other, with howe grevous plages vices are punished: and howe frayle and unstable worldly prosperitie is founde, even of those, whom Fortune scemeth most highly to favor*». La page de titre de plusieurs éditions comporte le mot «*Tragedye*».

Tandis que l'art dramatique illustrait à ses débuts, dans les moralités du Moyen Âge tardif, la voie du salut, dans le sens de l'exemple positif (tel *l'Everyman*), les premières tragédies dramatiques vraiment importantes (le *Doctor Faustus* de Marlowe, ou même le *Richard III* de Shakespeare) peuvent être considérées comme des variantes de la tradition dite *de casibus*, transformées en pièces de théâtre; «*moralités négatives*» en quelque sorte, qui représentent, pour la mise en garde du spectateur, non la voie du salut, mais celle de la damnation. Toutefois, le drame anglais de la Renaissance conservera toujours certains éléments de la tradition des moralités.

## Tragédies narratives dans les nouvelles de la Renaissance

On rencontre aussi des histoires tragiques dans les recueils de nouvelles, très répandus à la Renaissance. Le genre de la nouvelle devait naturellement sa popularité au *Décameron* (vers 1350) de Boccace, mais le genre des «*gestes*», qui justement alors commençaient à se décomposer en histoires romanesques, pouvait aussi fournir des sujets de tragédies narratives. A l'époque de Boccace, il était déjà courant d'enchâsser des histoires diverses dans un récit-cadre («*cornice*»). La nouvelle, à la Renaissance, fut avant tout un genre populaire, ce qui explique son absence dans les traités des théoriciens. L'exemple le plus frappant de ce silence est l'œuvre de Giambattista Giraldu Cinthio (1504–1573), critique et auteur dramatique, à qui l'on doit un des plus célèbres recueils de nouvelles de son temps, les *Ecatommiti* (1565), mais qui, dans ses importants écrits théoriques, ne fait aucune mention de ce genre. Il fut pourtant, avec Francesco Patrizi, un fervent défenseur des nouveaux genres introduits par la Renaissance, tels le *romanzo* et la tragicomédie. Mais les théoriciens ne pouvaient ignorer longtemps les histoires du *Décameron*; ainsi, certains en firent, dans le sillage de la *Poétique* aristotélicienne, des poèmes en prose (Bernardo Segni), et d'autres (Giason Denores) virent des tragédies achevées dans certains contes (par exemple le neuvième de la quatrième journée). Seul Francesco Bonciani tenta d'interpréter les nouvelles de façon à les faire admettre comme telles, même par les critiques aristotéliciens les plus rigoureux, dans sa conférence tenue en 1574 à l'Accademia degli Alterati : *Lezione sopra il comporre delle novelle*.

On peut considérer l'objectif ou fonction des nouvelles sous deux aspects différents. Tandis que chez les conteurs italiens, tels que Grazzini (*Cene*, vers 1545) ou Matteo Bandello (*Novelle*, 1554–1573), la narration sert le divertissement et la récréation gratuite du lecteur, chez les conteurs anglais prédomine, même dans ce genre pourtant voué au plaisir du conte, une tendance éducative et moralisatrice. Ainsi chez William Painter (*Palace of Pleasure*, 1566–1567), ou chez le puritain rigoureux que fut Geoffrey Fenton (*Certain Tragical Discourses*, 1567), le but est évident : «*for imytacion of the good, detestyng the wycked, avoydyng a present mischiefe, and preventyng any evil afore yt fall*». George Pettie, le narrateur du *Pettie his Petite Pallace of Pleasure* (1576), avertit ses lecteurs qu'ils auraient tort de sucer de ces contes le poison, à la façon des araignées, et qu'ils doivent, au contraire, y voir l'exemple qui les conduira à la lumière. Le Français Jacques Yver, dans son recueil intitulé *Printemps* (1572), poursuit à son tour le pur divertissement, puisqu'il dédie ses contes aux marins fatigués des guerres civiles. De même, en Espagne, Miguel de Cervantes, dans ses *Novelas ejemplares* (1613), déclare que ses contes sont comme des tables de billard sur les places de foire, où chacun peut jouer sans faire de tort à personne : les nouvelles sont donc nécessaires au même titre que les parcs, les jets d'eau et les jardins.

La plupart des recueils de nouvelles révèlent par leur titre un souci de la construction, le nombre projeté des contes, ou renvoient au récit-cadre, tels le *Décameron*, l'*Heptameron*, le *Pentamerone*, etc. Dans le *cornice* de ses *Ecatommiti*, Giraldu fait figurer dix personnages qui racontent dix histoires en cheminant vers Marseille. L'*Heptameron* (1582) de George Whetstone échelonne ses histoires sur les sept jours entre Noël et le Jour de l'An. Dans le récit-cadre du recueil de Robert Greene (*Penelope's Web*, 1587), Pénélope, tissant, raconte ses histoires durant trois nuits, à la fin desquelles arrive Ulysse. Le *cornice* permet souvent aussi une construction

thématique, qu'on voit pour la première fois chez l'Italien Salernitano (*Novellino*, 1476), et de façon plus prononcée chez Girdaldi qui attribue un thème à chacune de ses histoires (*deca*). Une construction semblable apparaît également dans l'*Heptaméron* (1558) de Marguerite de Navarre. Fenton, dans ses *Tragical Discourses* (1567), construit en revanche ses contes selon des couples symétriques et antithétiques. Ainsi l'histoire d'Anselme et Angélique, exemple de mariage heureux, répond à celle de Lyvyo et Camille, dont l'amour sensuel et extraconjugal doit aboutir à une tragédie. Tandis que la Paroline vertueuse du VI<sup>e</sup> conte incarne les bonnes mœurs, l'héroïne. Les histoires des jeunes hommes présentent de semblables antithèses. Les nouvelles de Bandello possèdent en outre cette curiosité d'être accompagnées de lettres dédicatoires adressées à diverses personnes influentes, et racontant les circonstances particulières où furent récitées ces histoires.

Les traductions ont favorisé la propagation rapide des histoires tragiques. Celles de Bandello furent traduites, imitées et continuées par les *Histoires tragiques* (1559–1582) de Pierre de Boaistuau (1559–1560) et de François de Belleforest (1560–1580), réunies ensemble en 1594 sous le titre d'*Histoires prodigieuses*, où Shakespeare puisa plus d'un de ses sujets (*Hamlet*, *Roméo et Juliette*, etc.). Le recueil de traductions anglaises de Painter réunit aussi, en dehors de textes d'auteurs anciens (Tite-Live, Hérodote, Plutarque etc.), des nouvelles modernes (Boccace, Bandello, Belleforest, Girdaldi, Marguerite de Navarre). Outre les *Tragical Discourses* de Fenton, rappelons aussi les recueils de George Tuberville (*Tragical Tales*, vers 1576) et de Robert Smythe (*Strange and Tragical Tales*, vers 1577). Les nouvelles italiennes ou d'origine italienne furent si répandues en Angleterre que l'humaniste Roger Ascham finit par se plaindre de cette «Circé importée d'Italie qui, par ses magies, corrompait les mœurs du peuple anglais».

Citons ici quelques exemples pour illustrer l'influence décisive des histoires tragiques de la Renaissance italienne (et parfois française) sur la tragédie théâtrale élisabéthaine. Le sujet de *Roméo et Juliette* de Shakespeare figure dans les nouvelles de Salernitano (1483) et de Bandello (1554–1573), celui du *Marchand de Venise* se trouve dans les contes de Saer Giovanni Fiorentino (1390), l'histoire de *La Nuit des rois* est fournie par les nouvelles de Bandello et de Belleforest. *Hamlet* est issu des *Histoires tragiques* de Belleforest (V, 3), *Othello* des *Ecatommiti* de Girdaldi Cinthio (III, 7), tandis que *Mesure pour mesure* prend sa source dans l'histoire de Promos et Cassandre de l'*Heptameron* de George Whetstone. *La duchesse d'Amalfi* (1613), drame de John Webster, puise son sujet chez Bandello, à savoir dans sa version française par Belleforest. Les auteurs tragiques de la Renaissance choisirent ainsi plus d'une fois leur matière dans le trésor commun de ces histoires connues de tous.

### Sénèque ressuscité sur le continent

La renaissance de la tragédie dramatique du XVI<sup>e</sup> siècle eût été inimaginable sans la redécouverte des tragédies de Sénèque (Lucius Annaeus Seneca, -4 av. J.-C. -65), longtemps oubliées. Elles furent imprimées pour la première fois en 1474 à Ferrare, et suivies de nombreuses éditions un peu partout en Europe. Plusieurs signes laissent supposer cependant qu'elles étaient connues par certains même avant cette date. La première tragédie amoureuse écrite en italien,

*Filostrato e Panfila* (1499), œuvre d'Antonio Pistoia ou d'Antonio Cammelli, met en scène une nouvelle de Boccace, l'histoire de Tancredè et de Gismonda. Le prologue reflète l'esprit de Sénèque, mais la leçon de la pièce rappelle, en fin de compte, les moralités religieuses. Coïncidence curieuse: la première tragédie amoureuse en langue anglaise, *Gismond of Salerne* (1567) d'un auteur inconnu, traite le même sujet, sur les traces de Boccace ou de Painter, sans que rien ne prouve que la pièce de Pistoia fût connue par l'auteur anglais.

La première tragédie vraiment importante, en langue italienne, naquit cependant dans le camp des adversaires de Sénèque. *Sophonisba* (1515) de l'aristocrate Gian Giorgio Trissino (1478–1550) est la première tragédie régulière que vit en langue vulgaire l'Europe moderne. Malgré tous ses efforts pour suivre Euripide et Sophocle et abandonner Sénèque, Trissino ne put se soustraire à l'influence de ce dernier. Le ton pathétique de son œuvre, la représentation schématique des sentiments, la morale stoïque du chœur en sont autant de témoignages, et le songe de Sophonisbe répond à celui d'Andromaque dans *Les Troyennes* de Sénèque. L'histoire elle-même est puisée chez Tite-Live.

L'histoire de Sophonisbe eut une fortune qui retentit au-delà de l'Italie et de la Renaissance. Chose curieuse, la pièce de Trissino ne fut représentée en Italie qu'à partir de 1562, douze ans après la mort de l'auteur, mais fut traduite en français à deux reprises: d'abord en prose, en 1559, variante jouée à Blois devant Catherine de Médicis, puis en vers, par Jean Mairet, en 1634. Corneille lui-même fit jouer une *Sophonisbe* en 1663. La *Tragedy of Sophonisba or the Wonder of Women* de l'anglais John Marston suit le même *topos*, mais rien ne prouve que l'auteur ait connu la tragédie de Trissino.

L'auteur dramatique le plus important du siècle fut incontestablement Girdaldi Cinthio (1504–1573), qui ne s'adressait plus à une élite intellectuelle, mais au grand public de Ferrare. Il assumait consciemment non seulement l'héritage des Grecs, mais aussi celui de Sénèque qu'il aimait. Il jugea que ce Romain avait dépassé les Grecs dans ses effets sentimentaux, dans l'observation des caractères et par la vivacité de son langage. Girdaldi divisa ses pièces en cinq actes, où ne manquent ni le chœur traditionnel, ni les Furies, ni Némésis, la vengeance. Il voulait aussi enseigner par ses œuvres, essayant de concilier le principe aristotélicien de la *catharsis* avec le conseil horatien de *prodesse*. Sa tragédie la plus célèbre, *Orbecche* (1541), tire son sujet d'une des histoires des *Ecatommiti*. Rien ne montre mieux sa popularité que le nombre de ses éditions: neuf entre 1543 et 1594. Les personnages de la pièce, les Furies, les femmes persanes, la nourrice et Némésis rappellent Sénèque, en particulier son *Thyestes*. Les événements horribles sont rapportés par un messenger, tout comme dans l'œuvre latine. Les monologues lyriques d'Orbecche atteignent souvent des sommets pathétiques. Girdaldi écrivit en tout neuf tragédies, dont deux, *Didone* et *Cleopatra*, traitent de sujets antiques. Convaincu que la tragédie pouvait aussi avoir une fin heureuse, il appliqua cette solution dans plusieurs de ses pièces; il les appela *tragedie di lieto fine*. Mais même dans ces cas il jugea indispensable au genre tragique les motifs de l'inceste, du meurtre ou de l'anthropophagie.

Dans son sillage, la tradition de Sénèque est continuée par Sperone Speroni (1500–1588), Pietro Aretino (1492–1556), Lodovico Dolce (1508–1568), le plus grand traducteur de Sénèque, qui publia en italien dix de ses tragédies (1560). Il effectua aussi des adaptations d'Euripide. Sa meilleure tragédie, *Marianna* (1547), puise son sujet dans les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe. Marvin Herrick tient la *Marianne* pour un chef-d'œuvre, pour une des meilleures

tragédies du XVI<sup>e</sup> siècle, et affirme que le personnage d'Hérode est la représentation la plus authentique du tyran dans la littérature de cette période.

Dans le dernier tiers du siècle, trois pièces marquent les étapes de l'évolution de l'art dramatique en Italie: *Adriana* (1578) de Luigi Groto (1541–1585), *Il Re Torrismondo* (1586) de Torquato Tasso (1544–1595) et *Merope* (1589) de Pompino Torelli (1539–1608). *Adriana* est une des tragédies consacrées aux Goths; la source en est une des nouvelles de Bandello, et l'histoire peut être considérée comme une variante précoce de *Roméo et Juliette*.

La tragédie du Tasse, *Il Re Torrismondo*, est en revanche un écho tardif d'*Œdipe-Roi*, mais son action est placée dans un contexte «moderne». Cette modernisation consiste à transformer le mythe en fiction, dont un des plus beaux détails est le chant, presque baroque déjà, du chœur qui se lamente sur l'instabilité de la Fortune.

La *Merope* de Torelli se caractérise, tout comme les deux œuvres précédentes, par une sorte d'hédonisme du spectacle. Pour ce qui est de la forme, Torelli rejoint Trissino: il ne divise pas sa tragédie en actes, le chœur n'y est pas un élément éthique et décoratif, et son sujet est puisé dans Euripide. Il réalise, mais sans les outrances de Giraldi, une des exigences importantes du maniérisme qui veut que la fiction soit un tout achevé, fermé sur lui-même, sans aucune référence extra-scénique ou extra-textuelle, et qu'elle imite la réalité par la force de sa propre vraisemblance.

En France aussi, la Renaissance commence par la redécouverte des œuvres antiques. Les humanistes ne firent d'abord que réunir les textes, puis vint le travail de leur établissement, suivi de leur impression dans les langues originales. La *Poétique* d'Aristote ne fut traduite en français qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, et jusque là ne put guère avoir d'influence directe; mais au début du XVI<sup>e</sup> siècle plusieurs œuvres dramatiques de l'Antiquité ont paru en français: Lazare de Baif traduisit en 1537 l'*Électre* de Sophocle, Charles Estienne l'*Adriana* de Térence, et Ronsard le *Plutus* d'Aristophane. En 1548 le Parlement de Paris interdit la représentation des mystères, et le célèbre manifeste de Du Bellay, la *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549), considère, pour d'autres raisons, le théâtre médiéval comme un divertissement indigne de l'homme cultivé, tandis qu'un an plus tôt, l'*Art Poétique François* de Thomas Sébillet avait vu dans les moralités l'équivalent des tragédies grecques et latines. Les humanistes préférèrent ainsi se tourner vers l'Antiquité, et en traduisant les œuvres des Anciens formulèrent plusieurs principes théoriques. Sénèque fut publié pour la première fois à Paris, en 1485, et au début du XVI<sup>e</sup> siècle paraissent ses premières imitations. Mais la tragédie française de la Renaissance voit le jour dans les collèges, au début en latin, grâce, entre autres, à l'humaniste écossais George Buchanan (1506–1551).

La première tragédie française en langue vernaculaire est due au grand réformateur Théodore de Bèze (1519–1605): il écrivit son *Abraham sacrifiant* en 1549, à la demande de la ville de Lausanne, où la pièce fut jouée en 1550. Elle fut bientôt traduite en anglais, par le célèbre traducteur d'Ovide, Arthur Golding. Nous verrons par la suite que la plupart des auteurs dramatiques français du XVI<sup>e</sup> siècle furent des protestants (Théodore de Bèze, Jacques Grévin, Jean de La Taille, Antoine de Montchrestien etc.). *Abraham sacrifiant* est une pièce moderne par le choix de son sujet qui renvoie à l'actualité de la Réforme et des guerres de religion. L'auteur y réunit adroitement les éléments issus du théâtre antique (tels les hymnes qui rappellent le chœur) à ceux légués par le Moyen Âge, chers à un public très large (ainsi le diable des

mystères y est habillé en moine). Comme dans les moralités médiévales, on y voit le combat des forces du Bien et du Mal. La figure de Sarah semble en revanche adhérer étroitement au réel, tandis que celle d'Isaac rappelle le caractère tragique d'Iphigénie. Théodore de Bèze n'eut guère de successeurs, mis à part quelques poètes protestants mineurs. Chronologiquement, la tragédie suivante à sujet biblique fut l'*Aman* (1566) d'André de Rivaudeau, qui s'inscrit déjà, sans conteste, dans la tradition de Sénèque.

La première véritable tragédie française de la Renaissance, *Cléopâtre captive* (1553), est l'œuvre d'Étienne Jodelle (1532–1573). Elle a été présentée devant la Cour, ce qui constituait un événement important dans la vie littéraire d'alors. C'est dans cette pièce que naît le type même de la tragédie française de la Renaissance où l'influence du théâtre grec s'allie à celle de Sénèque. Après le prologue de l'auteur, Antoine entre en scène et fait connaître aux spectateurs la situation tragique, en même temps que son rêve prémonitoire concernant la mort de la reine. À la fin de l'acte, le chœur commente cette horrible prophétie. L'action proprement dite, le suicide de Cléopâtre, est soigneusement échelonnée sur les cinq actes. La tension dramatique atteint son sommet au IV<sup>e</sup> acte, quand la reine déclare son intention de se tuer. Le V<sup>e</sup> acte est consacré tout entier à sa fin. L'œuvre contient déjà beaucoup de ces éléments que l'on retrouvera plus tard chez d'autres auteurs dramatiques de la Renaissance et du Classicisme: chœur, songe prophétique, messenger annonçant l'événement final. Les dialogues sont incisifs et rapides, ce à quoi contribue aussi la versification. La pièce reflète une esthétique nouvelle: ce n'est pas l'action, mais les situations et les paroles des personnages qui provoquent l'émotion du spectateur. Jodelle veut également enseigner: il croit que l'homme n'est libre que tant que les passions ne s'emparent pas de lui, car sous leur empire il devient le jouet de la Fortune. L'héroïne a commis sa faute avant le commencement de la pièce; l'action ne comporte que les conséquences de sa fatale décision.

Au début des années 1560, deux œuvres importantes marquent l'évolution de la tragédie française: *César* (1561) de Jacques Grévin (1538–1570) et *Saul le furieux* (1562) de Jean de La Taille (1533–1608). Dans la pièce de Grévin, l'action est centrée sur un seul événement, l'assassinat de César. Au troisième acte, Calpurnie raconte à sa nourrice son rêve où elle tenait dans ses bras le corps de César massacré. Le songe va se réaliser, naturellement. Comme chez Jodelle, l'action est fort brève: les deux premiers actes présentent la situation, et les deux derniers, après la mort de César, résonnent des lamentations pathétiques de Calpurnie et des discours de Brutus et de Marc-Antoine.

Dans *Saul le furieux*, sa tragédie la plus célèbre, Jean de La Taille, qui fut aussi un remarquable théoricien du genre, met en scène l'histoire du roi Saül, personnage en vérité tragique de l'Ancien Testament. L'intention avouée de l'auteur protestant est de «montrer à l'oeil de tous un des plus étranges mystères, de ce grand seigneur du monde, et une de ses plus terribles providences». Cette pièce comporte déjà une action riche et variée. Saül, poursuivi de cauchemars, se réfugie sous sa tente, laissant le commandement à ses trois fils. Le deuxième acte nous apprend la malédiction qui pèse sur lui pour avoir tué le roi Agag. Il rencontre aussi le spectre de Samuel, qui lui prédit son châtement. Le IV<sup>e</sup> acte présente la bataille et la mort des fils du héros, et le dernier est consacré aux adieux pathétiques de David et de son noble adversaire. Malgré sa parenté étroite avec l'*Hercule furieux* de Sénèque, l'œuvre est une création originale tant du point de vue artistique que dans l'histoire du genre. L'action elle-même suit



le fournit, ni les histoires contemporaines, mais le passé national, avec l'épisode populaire d'Inés de Castro. Puisque Bermudez y recourt à son tour (*Nise* est l'anagramme d'*Inés*), il nous faut dire quelques mots de cette histoire conservée dans les chroniques portugaises du Moyen Âge. Inés dut subir une mort cruelle à cause de son amour pour l'enfant Pierre de Portugal: c'est le sujet de la première tragédie de Bermudez. La seconde met en scène la suite de l'histoire, le couronnement de Pierre et sa vengeance sur les meurtriers de son amante. On a démontré récemment que la tragédie de Bermudez ne s'inspire pas directement du *Thyestes* de Sénèque, mais de son imitation par Lodovico Dolce. Quant à l'épisode d'Inés de Castro, il est resté populaire dans la littérature européenne jusqu'à nos jours.

Juan de la Cueva (1550-1610), de l'école de Séville, fut un auteur dramatique beaucoup plus important que Bermudez. Il n'emprunte pas directement ses thèmes à Sénèque qu'il connaissait pourtant bien: les procédés de ce dernier s'accumulent, pour la première fois, dans ses œuvres. Quelques-uns de ses sujets viennent de l'Antiquité, mais il les puise surtout dans l'histoire espagnole: c'est le cas, en particulier, de son *Siete Infantes de Lara*. Son œuvre dramatique la plus appréciée est *El Príncipe tirano*, composée de deux parties, une «*comedia*» et une «*tragedia*». Cette dernière rappelle fort le *Thyestes*, à cause de la présence d'un spectre, et de l'atmosphère d'horreur qui y règne. Les tragédies de Juan de la Cueva se caractérisent par des harangues violentes et la recherche d'effets puissants dans les monologues; leur leitmotiv est la vengeance.

Le thème du tyran apparaît aussi dans les œuvres de Cristobal de Virués (1550-1609), auteur de cinq tragédies sur divers sujets antiques, dont presque toutes sont marquées par l'influence de Sénèque. L'action n'y varie guère: ce sont des intrigues cruelles, des meurtres sanglants, des suicides et des exécutions. La représentation détaillée des cruautés ne sert plus un but didactique, comme chez Sénèque, mais cherche simplement à faire sensation. Les héros «positifs» sont rares, et quand il y en a, ce sont plutôt... des héroïnes. Ses meilleures pièces sont *Elisa Dido* et *Attila furioso*. L'auteur emprunte à Sénèque la représentation objective du destin, mais il y mêle une foi chrétienne en la providence divine. Dans *Elisa Dido* surtout, il tente de faire une synthèse entre Fortune et Prédestination. Mais la fin tragique de la pièce n'est pas l'œuvre des forces surhumaines: elle est provoquée par l'être humain qui agit aveuglé par ses passions.

Il faut mentionner encore les tragédies de Lupercio Leonardo Argensola, *Alejandra* et *Isabella*. La première est une transposition de la *Marianna* de Lodovico Dolce, qui montre l'influence de la tragédie italienne de la Renaissance sur celle de l'Espagne contemporaine. Cervantes lui-même a écrit des tragédies: *El Trato de Argel* et *El Cerco de Numancia* (1584) reflètent l'influence de Sénèque.

La tragédie espagnole de la Renaissance a introduit, sur les pas de Sénèque, la division en cinq actes. Elle met volontiers en scène des figures mythologiques et allégoriques, ainsi que des divinités antiques. La Fortune et la fatalité y règnent tout au long, et les signes prophétiques, songes et visions, y abondent. Le chœur n'apparaît guère, et quand c'est le cas, il a pour fonction d'énoncer à la fin d'un acte une conclusion morale. En l'absence du chœur, l'évaluation des événements s'exprime dans les dialogues. Le style de ces tragédies a lui aussi subi l'influence de Sénèque: il est souvent orné d'une foule d'éléments décoratifs et chargé de métaphores.

### L'évolution particulière de la tragédie anglaise de la Renaissance

Peu de périodes dans l'histoire de la littérature présentent une unité aussi organique que celle de la tragédie anglaise de la Renaissance, avec des débuts faciles à déterminer, un épanouissement, un âge d'or, une décadence et une fin évidente. Elle prend son commencement vers les années 1560, fleurit dans les dernières décennies, vit son âge d'or au tournant du siècle, décline dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle et disparaît définitivement en 1642, à la suite des mesures rigoureuses des puritains. Nous ne suivons cette carrière que jusqu'à l'âge d'or chronologique.

Le théâtre médiéval avait eu en Angleterre, nous l'avons dit, de fortes traditions, dont l'effet se fit sentir longtemps; ainsi, la structure et la vision propres aux moralités se découvrent encore dans les tragédies de Shakespeare. On a vu aussi que la tradition de *casibus* se poursuit vigoureusement dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle, grâce à Chaucer, à Lydgate ou au *Mirror for Magistrates*. Ainsi, les tragédies narratives anglaises ne se nourrissent pas uniquement des nouvelles étrangères, mais aussi des histoires issues du passé national. Elles n'imitent jamais servilement les Anciens, ni les auteurs contemporains des autres nations. La grandeur de la tragédie anglaise de la Renaissance vient d'une rencontre harmonieuse et heureusement fertilisante d'éléments antiques et de la tradition nationale. Williard Farnham remarque à juste titre que si le théâtre anglais puise souvent dans Sénèque, ce n'est que pour le faire servir à ses propres buts, et avec mesure, sans le laisser empiéter sur l'inspiration nationale.

Les premières traductions de Sénèque voient le jour entre 1559 et 1566: cinq tragédies en six ans. Un de leurs plus fructueux traducteurs est Jasper Heywood. En 1581 paraissent en anglais les *Ten Tragedies*, traduction de toutes les tragédies connues de Sénèque. T.S. Eliot a démontré qu'elles étaient non seulement des interprétations exactes, mais étaient aussi d'une indéniabilité valeur poétique, ce qui explique leur empreinte sur le théâtre élisabéthain. Se fiant davantage à l'expression linguistique qu'au message spirituel comme indice de la fortune d'une œuvre, Hardin Craig a découvert à son tour nombre de coïncidences surprenantes entre les traductions de Sénèque à l'époque élisabéthaine et le langage poétique de Shakespeare.

Les tragédies antiques, dont celles de Sénèque, furent cultivées surtout par le théâtre scolaire des collèges et des universités. Au milieu du siècle, le théâtre de la basoche (*inns of court*) devint de plus en plus populaire. La première tragédie anglaise issue véritablement de Sénèque fut l'œuvre de deux jeunes gens, presque étudiants encore: Thomas Sackville (1536-1608) et Thomas Norton (1532-1584), devenus plus tard de célèbres juristes. Ils écrivirent, puis présentèrent en 1561 *Gorboduc*, tragédie en cinq actes. Du point de vue de la forme, la pièce porte toutes les marques de Sénèque (intrigue à base de vengeance, actes, chœur et messenger), mais son sujet est pris dans le passé national. L'histoire du roi Gorboduc a été relatée par Geoffrey de Monmouth. Ce roi, dès son vivant, avait partagé son pays entre ses deux fils Ferrex et Porrex. Le cadet assassina l'aîné, mais la mère, dont la victime était le préféré, se vengea en faisant tuer le cadet. Autre dépassement de la tradition sénéquienne: la pantomime au début de chaque acte. Cette innovation de l'époque élisabéthaine restera, à partir du *Gorboduc* et des œuvres de Kyd jusqu'au *Hamlet*, une particularité de la tragédie anglaise de la Renaissance. Le jeu des mimes sert à souligner, d'une façon emblématique, le sens de la pièce. Un troisième trait distinctif, qui apparaît pour la première fois dans *Gorboduc*, est le *blank verse*, soit le pentamètre iambique sans rime, devenu si populaire par la suite dans la tragédie anglaise.

Cette forme de versification avait déjà fait ses preuves dans la traduction, par Surrey, de l'*Énéide* de Virgile. L'enjeu de ce pari était de prouver que la langue anglaise n'était pas inférieure au latin, qu'elle était capable de reproduire le vers antique. *Gorboduc* a été joué devant la reine, et Sir Philip Sidney, dans *A Defence of Poesie*, félicite les auteurs, leur reprochant seulement d'avoir transgressé les règles de l'unité de temps et de lieu. La pièce fut bientôt suivie de quelques autres tragédies sénéquiennes, moins originales: *Jocast* (1566) de George Gascoigne et de Francis Kinwelmersh, *Gismond of Salerne* (1567-1568), dont on ignore les auteurs, et *The Misfortunes of Arthur* (1588) de Thomas Hughes.

La tragédie issue de Sénèque et nourrie désormais par l'idéologie de Machiavel s'épanouit essentiellement dans les œuvres de Thomas Kyd et de Christopher Marlowe, contemporains de Shakespeare.

*The Spanish Tragedy* (vers 1580) de Thomas Kyd (1558-1594) est la première pièce élisabéthaine qui réalise, à un niveau élevé, l'héritage de Sénèque. Dès avant Kyd, nombre de traits conventionnels de cette tradition étaient déjà utilisés, tels le spectre ou le motif de la vengeance; mais Kyd innove également. Tandis que les autres disciples de Sénèque trouvent leurs sujets dans la mythologie antique ou dans les légendes britanniques, Kyd construit sa *Spanish Tragedy* autour d'un thème moderne et doté d'actualité politique: c'est l'annexion du Portugal par les Espagnols, en 1580. Contrairement à l'action monotone de ses prédécesseurs, la sienne évolue sur plusieurs plans. Avant lui, les héros parlaient comme on s'exprimait au Parlement; Kyd confère à ses personnages un élément humain, psychologique, plus familier. Hieronimo, le protagoniste de sa tragédie, est le type du héros hésitant, comme Hamlet deux décennies plus tard. Kyd possède en même temps l'art des effets scéniques: à la place des pantomimes, il multiplie le spectacle de l'horreur: huit assassinats, une pendaison publique, une femme devenue folle, un homme qui se coupe la langue lui-même avec ses dents... Malgré ses défauts poétiques et son ton mélodramatique, cette tragédie régna sur la scène de l'Angleterre élisabéthaine durant une quinzaine d'années. Qu'il soit vrai ou non que Kyd fût aussi l'auteur du *Ur-Hamlet*, première variante de la tragédie de Shakespeare, on peut en tout état de cause démontrer de nombreuses ressemblances entre sa *Spanish Tragedy* et *Hamlet*. Outre le motif de la vengeance et du spectre, il y a, dans les deux tragédies, un héros nommé Horatio, une femme qui tombe en démence, et la construction dramaturgique donne une large place, dans les deux cas, au procédé du « théâtre dans le théâtre ». De surcroît, la dernière scène de chacune de ces pièces se termine par un bain de sang.

Certains attribuent aussi à Kyd *Arden of Feversham* (1592), tragédie dont l'importance consiste dans cette trouvaille de l'auteur qu'il a placé le sujet antique de Clytemnestre et Agamemnon dans un milieu moderne, créant ainsi la tragédie bourgeoise.

Tandis que les innovations de Kyd étaient avant tout de nature dramaturgique ou technique, Christopher Marlowe (1564-1592), lui, renouvela la tragédie plutôt par son savoir poétique. Sa vie, sa mort précoce et tragique sont légendaires. S'il avait vécu plus longuement, serait-il devenu un rival marquant pour Shakespeare, comme pensent certains? Pour comprendre ses œuvres, il faut savoir qu'il avait subi l'influence de Machiavel. Les héros de Marlowe sont des titans modernes révoltés, incarnations de la *virtù* propre à la Renaissance, de l'ambition démesurée et du refus des conventions. Pour lui, la tragédie n'est plus l'échec des rois, comme au Moyen Âge, mais l'exaltation d'aspirations à l'infini. Toutefois, il ne rompt pas entièrement

avec la tradition médiévale: son *Doctor Faustus*, par exemple, contient des éléments pris aux moralités. Le héros de *Tamburlaine the Great* (1587), né simple berger, veut régner sur l'univers. Il explique son ambition par les lois de la nature:

Our souls, whose faculties can comprehend  
The wondrous architecture of the world...  
Still climbing after knowledge infinite,  
And always moving as the restless spheres,  
Wills us to wear ourselves and never rest  
Until we reach the ripest fruit of all,  
That perfect bliss and soul felicity,  
The sweet fruition of an earthly crown.  
(Pt I. Act II, Scene VII.)

*Tamburlaine* est la tragédie d'une volonté démesurée de puissance, *The Jew of Malta* (1592) celle d'une soif infinie d'argent, et *Doctor Faustus* celle d'un désir insatiable de connaissances surhumaines. Barabas, héros du *Jew of Malta*, est une figure diabolique, semblable au Shylock de Shakespeare. Mais à la tragédie se mêlent curieusement des éléments satiriques et burlesques. *Doctor Faustus* pourrait être considéré comme emblématique du passage du Moyen Âge à la Renaissance: d'un côté, le pacte avec le Diable est un exemple négatif, presque une illustration homilétique de la damnation, mais de l'autre côté Faustus, avec sa curiosité illimitée, incarne l'homme idéal de la Renaissance. Sa tragédie rappelle celle de Prométhée ou d'Icare. *Doctor Faustus* signale en même temps la première apparition dramatique de la psychologie de l'homme moderne. Marlowe aimait les extrêmes, les sujets et les héros grandioses; Shakespeare, au contraire, préférait les nuances de l'âme humaine.

William Shakespeare (1564-1616), dont il n'est pas question de tenter ici de résumer l'apport, a écrit trente-sept pièces, dont quatre grandes tragédies, *Hamlet* (1601), *Othello* (1604), *Le Roi Lear* (1605) et *Macbeth* (1606), et d'autres à sujet antique, surtout romain: *Titus Andronicus* (1591), *Jules César* (1599), *Antoine et Cléopâtre* (1607), *Coriolan* (1608) et *Timon d'Athènes* (1608), enfin des tragédies romantiques comme *Roméo et Juliette* (1595). Mais en dehors de ces dix tragédies, il faut aussi mentionner les drames historiques, *Richard III* (1592) et *Richard II* (1595) qui, dans leur première édition in-4° étaient qualifiés de «tragédies». De même dans l'édition in-folio de 1623 *Cymbeline* (1610) figure comme telle, alors qu'aujourd'hui nous la classons du côté des romances, c'est-à-dire des pièces de caractère romanesque. Il existe un rapport si étroit entre les tragédies et les drames historiques qu'il est souvent difficile de déterminer la différence entre «*famous history*» et «*tragedy*». Si l'on étudie les sources de la tragédie shakespearienne, il ne suffit pas d'évoquer Sénèque (son influence est évidente sur *Titus Andronicus* notamment) ou la nouvelle italienne (*Othello* vient directement des *Ecatommiti* de Giraldi Cinthio), mais il faut aussi tenir compte des histoires tragiques, populaires et fort répandues dans la seconde moitié du XVIe siècle. Celle de *Roméo et Juliette* avait déjà été chantée en 1562 par un poème d'Arthur Brooke et figure aussi dans le recueil de nouvelles de William Painter, *The Palace of Pleasure* (1566-1567). Les tragédies à sujet antique se nourrissent, naturellement, des *Vies parallèles* de Plutarque. Parmi les sources de *Hamlet*, en dehors de l'*Historia Dania* (XIIIe siècle) de Saxo Grammaticus, figurent aussi les *Histoires Tragiques*

(1559-1582) de François de Belleforest, recueil qui a popularisé pour la première fois en français les nouvelles de Bandello.

Parmi les tragédies de Shakespeare, dont les sujets viennent, en général, de l'Antiquité ou du Continent, *Le Roi Lear* et *Macbeth* occupent une place particulière, avec leur thème anglais, ou plutôt écossais. Leur source principale fut la chronique de Raphael Holinshed (vers 1520-1580), *The Histories of England* (1577 et 1587), dont s'inspiraient aussi les drames historiques. Leurs rapports avec les tragédies s'éclaircissent justement par là : ces dernières se basent ainsi non seulement sur « les histoires » populaires si répandues, mais aussi sur « l'Histoire » elle-même. Le temps épique des drames historiques se condense dans les tragédies, et la vue panoramique des premiers est remplacée par un faisceau de lumière dirigé sur un seul personnage ou événement. Ce fait ne signifie nullement que l'arrière-plan historique reste neutre, au contraire : la tragédie se joue à un moment donné, dans un lieu déterminé. L'histoire ne lui sert pas simplement de scène, elle constitue son tissu même, comme Evanthius l'avait déjà remarqué au IV<sup>e</sup> siècle : seule la comédie use de fictions. C'est pourquoi *Richard III* est, en réalité, non seulement un drame historique traditionnel, mais aussi une véritable tragédie.

Les œuvres de Shakespeare sont organiquement liées à la tradition médiévale des tragédies narratives, et notamment à l'héritage de *casibus*. On ne peut les comprendre sans les précédents iconographiques de la *rota fortunae*, sans la *Consolatio philosophiae* de Boèce, si prisée au Moyen Âge, sans le *De casibus virorum* de Boccace, le *Fall of Princes* de Lydgate, *Troilus and Criseyde*, ou *Monk's Tale* de Chaucer, et le *Mirror for Magistrates*, largement répandu au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les tragédies de Shakespeare ont donc ceci de particulier qu'elles ne s'opposent pas diamétralement à l'héritage médiéval ; ce n'est pas en refusant l'ancien qu'elles innoveront, mais en l'accomplissant. Toutes ces immenses tragédies condensent dans un temps dramatique le passage de l'ancien au nouveau. Si leur auteur a réussi à être véritablement moderne, c'est parce qu'il a conservé les traditions. Nous avons exprimé sa particularité par un paradoxe sur le temps ; un autre, sur l'espace, permet aussi de le mieux comprendre : si Shakespeare est devenu universel, c'est parce qu'il était resté un Anglais « provincial », capable d'allier les traditions de l'Antiquité à celles de son peuple. Il a donné un caractère anglais à tous les thèmes et formes empruntés aux Anciens ou au Continent. Les rois et princes danois, comme Claudius ou Hamlet, sont tous des figures propres à la Renaissance. Une autre caractéristique de la tragédie shakespearienne est sa parenté avec la comédie. Il ne s'agit pas seulement du fait que Shakespeare mêle des éléments comiques à ses tragédies — peut-être pour en augmenter, justement, la tension dramatique — mais plutôt d'un lien étroit entre la vision tragique et la vision comique. Les comédies shakespeariennes elles-mêmes diffèrent des « comédies satiriques » héritées de Plaute et de Térence, et popularisées par Ben Jonson, qui ridiculisent les défauts éternels de la nature humaine ; ce sont plutôt des « comédies romanesques » où les amoureux finissent par s'unir, exprimant la possibilité d'une fin heureuse. Shakespeare est plus près de l'idée de la *divina commedia*, développée au XIII<sup>e</sup> siècle par Vincent de Beauvais et réalisée par Dante, que de la comédie satirique cultivée par la Renaissance. Dans son œuvre, tragédies et comédies constituent une unité organique, on pourrait presque dire cyclique. La vision tragique du monde n'est qu'une face de la médaille : la vision comique commence là où finit l'autre. Le mouvement tragique (« chute », « échec ») se dirige vers le bas, et se termine par la mort du héros, par son exclusion de l'univers. Cette « fin » est un commencement pour les comédies qui sont toutes, au

début, des tragédies potentielles. Mais leur mouvement se dirige de bas en haut, vers la plénitude, vers l'« inclusion », évolution opérée soit par la marche de l'action (*Comme il vous plaira*), soit par la magie (*Le Songe d'une nuit d'été*). La fin heureuse est une réconciliation, une ré-union (*at-one-ment*) au sens biblique. La comédie est ainsi un genre qui inclut le héros dans l'univers, au lieu de l'en exclure. Les dernières pièces de Shakespeare, les quatre *romances*, suggèrent à leur tour que vers la fin de sa vie il ne se contenta plus de mettre en scène parallèlement, de façon complémentaire, les deux visions, mais les réunit dans ce genre nouveau. Ses *romances* sont des tragédies et des comédies en même temps. Le Mal, éprouvé et exprimé par les tragédies, reste une réalité, mais que la comédie n'évite plus comme avant ; elle l'incorpore et l'absout. Ainsi, le conte devient une réalité, et la réalité devient conte.

La tragédie anglaise de la Renaissance atteint son sommet dans l'art de Shakespeare. Sa ligne évolutive dessine un demi-cercle caractéristique. Elle a comme sémence les traditions de la tragédie narrative et de la moralité médiévale, naît sous l'impulsion reçue de Sénèque, grandit dans le théâtre de Thomas Norton et Thomas Sackville, puis dans celui de Thomas Kyd et de Christopher Marlowe, fleurit dans l'œuvre de Shakespeare et décline progressivement sous le règne de Jacques I<sup>er</sup>.

Ben Jonson (1572-1637), de huit ans plus jeune que Shakespeare, écrivit surtout des comédies, satiriques dans leur contenu, mais classiques dans leur forme. Nous lui connaissons aussi une tragédie, *Sejanus* (1603) qui représente, dans un esprit stoïque, l'ascension et la chute du favori ambitieux de l'empereur Tibère.

Sous Jacques I<sup>er</sup>, les tragédies de la vengeance, inspirées de Sénèque et porteuses d'une morale stoïque, reviennent à la mode. Des co-auteurs entrent en scène, tels Francis Beaumont (1584-1616) et John Fletcher (1579-1625), ce dernier ayant coopéré avec Shakespeare. Une de leurs œuvres les plus connues est *La Tragédie de la jeune fille* (*The Maid's Tragedy*, 1610). Quand le héros, sur l'ordre du roi, épouse Evadne, celle-ci lui confesse, lors de leur nuit de noces, être la maîtresse du souverain. Elle a beau assassiner son séducteur, les événements défavorables se succèdent. Un sujet semblable est mis en scène par George Chapman (1559-1634) dans *The Revenge of Bussy d'Amboise* (1613), par Cyril Tourneur (1575-1626) dans *The Revenger's Tragedy* (1607), et par Thomas Middleton (1580-1627) dans *The Changeling* (1623-1624). Ce dernier représente la logique du crime avec une intensité digne du *Macbeth*, tandis que l'œuvre du précédent, riche en horreurs spectaculaires, ne dédaigne pas non plus l'ironie. Le plus grand maître de la tragédie à l'époque de Jacques I<sup>er</sup> fut John Webster (1580-1625). Après Shakespeare, c'est lui qui réalisa au plus haut niveau le genre de la tragédie poétique. La source de ses deux pièces les plus importantes est également une nouvelle italienne. L'héroïne de son *Démon blanc* (*The White Devil*, 1611), l'adultère Vittoria qui prépare un assassinat, apparaît, dans la scène du procès, comme un personnage fort sympathique, malgré toute sa méchanceté. L'œuvre principale de Webster, *La Duchesse d'Amalfi* (*The Duchess of Malfi*, 1613), puise son sujet dans une nouvelle de Bandello. L'héroïne, une jeune veuve, épouse en secret son majordome Antonio. Quand ses deux frères, le cardinal et le prince Ferdinand, l'apprennent, ils la poursuivent de leur colère. Mais la série des humiliations fortifie le caractère de l'héroïne qui s'élève à une dignité stoïque. Sa patiente soumission devant le destin forme un étrange contraste avec les mœurs corrompues de la Cour. Cette représentation de la Cour de Calabre comme foyer de corruption et de décadence reflète l'esprit déchiré du maniérisme.

Comme le constate David Daiches, la tragédie anglaise à l'époque de Jacques Ier n'est plus capable de former un nœud tragique à partir de situations humaines aussi simples que celles d'*Othello* ou de *Macbeth*. Elle a besoin d'un enchevêtrement confus et compliqué de relations humaines pour provoquer l'étincelle d'un véritable conflit. Le caractère décadent de la tragédie à cette époque se manifeste dans le fait que les auteurs s'efforcent de mettre à profit le moment, mais négligent les causes et les effets. Les sentiments les plus naturels reçoivent des motivations excentriques, et les réactions humaines n'ont plus d'autre fonction que de faire trembler le spectateur.

Dans cette phase décadente de la tragédie, ce n'est peut-être pas un hasard que les puritains, ennemis jurés du théâtre, aient réussi à le supprimer, après une lutte acharnée de plusieurs décennies. La fermeture des théâtres en Angleterre, en 1642, mit ainsi fin, par une mesure extérieure et autoritaire, à une évolution ininterrompue et organique de quelque soixante-dix ans, évolution unique avec ses débuts, ses sommets, sa décadence et son agonie. Dans ce laps de temps, qui correspond à la durée d'une vie humaine, les Anglais ont écrit et mis en scène plus de mille tragédies. Vingt ans après, quand on rouvrit les théâtres, la tragédie et la comédie auront déjà changé de caractère. La grandeur de Shakespeare ne sera approchée qu'au XVII<sup>e</sup> siècle par les Français Corneille et Racine, ou par l'Espagnol Lope de Vega. L'Angleterre d'alors voit déjà naître un nouveau genre, le roman, qui aura une carrière semblable à celle de la tragédie de l'époque d'Élisabeth et de Jacques Ier.

### Bibliographie

#### Ouvrages généraux ou portant sur l'Angleterre

- Clemens, Robert J. & Joseph Gibaldi. 1977. *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*. New York.
- Craig, Hardin. 1940. The Shackling of Accidents: A Study of Elizabethan Tragedy. *Philological Quarterly*, 19: 1-19.
- Crawford J. P. W. 1967. *Spanish Drama Before Lope de Vega*.
- Cunliffe, J. W. 1912. *Early English Classical Tragedies*. Oxford.
- Driver, Thomas. 1966. *The Sense of History in Greek and Elizabethan Tragedy*. New York.
- Eliot, T. S. Seneca in Elizabethan Translation. *Selected Essays*. 65-105. London.
- . Shakespeare and the Stoicism of Seneca. *Ibid.* 127-46.
- Farnham, Williard. 1936. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. Berkeley.
- Herrick, Marvin. 1965. *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana.
- Jacquot, Jean. 1964. *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*. Paris.
- Lawton, H. W. 1974. *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*. Westport.
- Lefèvre, Eckhard. 1978. *Der Einfluß Senecas auf das Europäische Drama*. Darmstadt.
- Morel, J. 1968. *La Tragédie*. Paris.
- Nozick, Martin. 1950. The Inés de Castro Theme in European Literature. *Comparative Literature*, 3: 330-41.
- Potter, Robert. 1975. *The English Morality Play*. London.
- Sharratt, P. & P.G. Walsh. 1983. *Buchanan Tragedies*. Scottish Academic Press.

#### Italie

- Angelini, Franca. 1986. *Letteratura italiana: Teatri moderni*. Vol. 6. Torino.
- Ariani, M. 1997. *Il Teatro italiano: La tragedia del Cinquecento*. Vols. 1-2. Torino.
- . 1974. *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico di Cinquecento*. Firenze.

- Asor Rosa, Alberto. 1992. *Letteratura italiana*. Torino.
- Bonora, N. 1966. *Storia della letteratura italiana*. Vol. 4. *La Tragedia*. Milano.
- . 1970. *La Teoria del teatro negli scrittori di Cinquecento: Retorica e invenzione*. Milano.
- Brand, Peter & Lino Pertile. 1997. *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge.
- Brioschi, Franco e Costanzo di Girolamo. 1994. *Manuale de letteratura italiana*. Vol. 2: *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*. Torino.
- Clubb, Louise-George. 1984. *Italian Drama in Shakespeare's Time*. New Haven.
- Cruciani, Fabrizio. 1983. *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*. Roma.
- Doglio, F. 1954. *Introduzione al teatro italiano*. Vol. 1. Firenze.
- Fasso, L. 1956. *Il Teatro del Seicento*. Milano-Napoli.
- . 1988. *Teatro del Cinquecento*. Milano.
- Henrich, M. T. 1965. *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana.
- Marotti, F. 1974. *Storia documentaria del teatro italiano. Il spettacolo dall'umanesimo al manierismo. Teoria e tecnica*. Milano.
- Mulryne, J. R. 1991. *Theatre of the English and Italian Renaissance*. New York.
- Musumura, C. 1972. *La Poesia tragica italiana nel Rinascimento*. Firenze.
- Neri, O. 1964. *La Tragedia italiana del Cinquecento*. Firenze.
- Renzo, Cremante N. 1988. *Teatro del Cinquecento. La letteratura italiana, Storia e testi*. Vol. 28.1. Milano-Napoli.
- Scaglione, Aldo. 1995. *The Image of the Baroque: Studies in Italian Culture, Literature and History*. New York.
- Van Tieghem, Philippe. 1965. *Histoire du théâtre italien*. Paris.

#### France

- Charpentier, Françoise. 1979. *Pour une lecture de la tragédie humaniste: Jodelle, Garnier, Montchrestien*. Saint-Etienne.
- Coupric, Alain. 1994. *Lire la tragédie*. Paris.
- Delmas, Christian. 1994. *La Tragédie de l'âge classique, 1553-1770*. Paris.
- Forsyth, Elliot. 1962. *La Tragédie française de Jodelle à Corneille: le thème de la vengeance*. Paris.
- János, György. 1979. *A francia dráma kialakulása*. Budapest.
- Jomaron, Jacqueline de. 1988. *Le Théâtre en France*. vol. 1, *Du Moyen-Âge à 1789*. Paris.
- Jondorf, Gillian. 1990. *French Renaissance Tragedy*. Cambridge.
- Lebègue, Raymond. 1954. *La Tragédie française de la Renaissance*. Paris.
- . 1977. *Études sur le théâtre français*. vol. 1, *Moyen Âge, Renaissance, Baroque*. Paris.
- Leblanc, Paulette. 1972. *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*. Paris.
- Rohou, Jean. 1989. *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris.
- . 1996. *La Tragédie classique*. Paris.
- Sakharoff, Micheline. 1967. *Le Héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*. Paris.
- Tournon, André et al. 1991. *Histoire de la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris.